

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

Gilles Mouëllic, *Jazz et cinéma*

Paris, Cahiers du Cinéma, 2000, 256 p., bibl., index, ph. (« Essais »)

Régis Meyran



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6393>

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 393-395

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Régis Meyran, « Gilles Mouëllic, *Jazz et cinéma* », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6393>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

Gilles Mouëllic, *Jazz et cinéma*

Paris, Cahiers du Cinéma, 2000, 256 p., bibl., index, ph. (« Essais »)

Régis Meyran

- 1 *JAZZ ET CINÉMA* se compose de deux parties : la première offre un historique fort bien documenté sur les rapports entre le cinéma et le jazz ; la seconde ressemble davantage à un essai comparant la part d'improvisation dans les deux domaines, mais, à partir de là, l'interprétation très libre de l'auteur ne convainc pas totalement. Je m'expliquerai plus loin sur ce point et tenterai tout d'abord de résumer le contenu de l'ouvrage.
- 2 Il existe dès le début d'indéniables traits communs entre le jazz et le cinéma. Tout d'abord, les deux arts sont nés en même temps, au moment où les Noirs prennent conscience de leur identité collective. Les manifestations qui ont lieu aboutissent, après la Première Guerre mondiale, à ce qu'on a appelé la « Renaissance de Harlem » (p. 13), du nom du quartier où se développent de nouveaux lieux, salles de cinéma ou clubs de danse, destinés pour la première fois à un public noir. C'est ici qu'entrent en scène les jazzmen, jouant dans les premières comédies exclusivement noires (où des pianistes, tel Willy Smith, inventent le style *stride*) ou accompagnant les projections de films muets. S'y produisent parfois des orchestres, mais surtout des pianistes jouant aussi du ragtime ou du boogie-woogie. L'auteur conclut que « le jazz serait alors une des premières dimensions sonores du cinéma aux États-Unis » (p. 14). Le jeu dans la fosse d'orchestre des cinémas constitue en outre une « source de revenus importante pour les artistes noirs » (p. 15) en même temps qu'il leur permet de parfaire leur art de l'improvisation : suivant l'intrigue d'un œil, ils apportent un « regard musical subjectif et spontané » (*ibid.*) sur des films burlesques et populaires comme ceux d'Harold Lloyd, Buster Keaton ou Charlie Chaplin. Ponctuant les gags, ils jouent un rôle d'« intermédiaire entre l'écran et la salle » (*ibid.*).
- 3 Avec la naissance du cinéma parlant, les Noirs disparaissent de la scène alors que la musique qu'ils ont inventée est récupérée par des Blancs. Le cas le plus exemplaire est *Le Chanteur de jazz* (1927), film dont le héros est un acteur blanc au visage peint au cirage et où l'on ne trouve en réalité « pas une seule seconde de jazz » (p. 17). Il faut dire que le code Hays interdisait le mélange des races à l'écran et que, dans les États du Sud, les

producteurs qui se risquaient à faire apparaître ne serait-ce qu'un seul Noir avaient de fortes chances de voir leur film censuré. Ainsi, à proprement parler, le musicien noir est mis à l'écart de la scène, comme dans *Hollywood Hotel* (1938) où l'orchestre de Benny Goodman défile en pleine rue, tandis que ses musiciens noirs sont maintenus hors-champ ; ou bien, quand il est toléré, il est cantonné dans un rôle de bouffon comique et non civilisé : ainsi en est-il de ces odes à l'Amérique profonde des petites villes où le Noir est pour ainsi dire « folklorisé », c'est-à-dire présenté comme un Sauvage de l'intérieur dont la musique (blues, spirituals, work songs) et les conditions de vie, complètement intemporelles, sont des attributs pittoresques.

- 4 Par ailleurs, avec la vogue des comédies musicales dans les années 1930, le jazz joué dans les films est toujours très aseptisé, « purgé de toute violence et de toute subversion [...] où l'improvisation n'a pas de place » (p. 18). L'auteur conclut : « Les années trente sont celles où le cinéma normalise le jazz, impose ses conventions pour le rendre inoffensif et recevable pour tous les publics. Les fictions illustrent cette idéologie latente, avec ses éléments de racisme, de ségrégation et de préjugés » (p. 22). À quelques exceptions près, les seules prestations à l'écran de grands musiciens de jazz, comme Louis Armstrong ou Duke Ellington, ont lieu dans des *race movies*, films à petit budget et de piètre qualité, interprétés par des Noirs et destinés à un public noir (mais évidemment financés par des producteurs blancs). La seule exception notable est le très beau film de King Vidor, *Halleluyah!* (1929), où le réalisateur réussit pour la première fois à filmer un jazz « authentique », même s'il n'échappe pas totalement aux clichés de l'époque (pp. 24-28).
- 5 Dans les années 1940, Hollywood continue à récupérer à son profit l'imagerie du jazz dans plusieurs films retraçant la vie de « jazzmen » (Al Jolson, Glenn Miller, Benny Goodman...). Mais ces héros sont presque uniquement blancs et l'on est loin des innovations du be-bop. À partir des années 1950, le cinéma produit un certain nombre de fictions mettant en scène des musiciens de jazz, mais l'idée qui est suggérée est que le jazz, certes inventé par des Noirs, a été transformé par les Blancs qui ont fait d'un folklore primitif une musique universelle (p. 40). C'est, nous dit l'auteur, le message délivré dans *L'Homme au bras d'or*, d'Otto Preminger (1955), film d'« usurpation » sur fond de « ségrégation », où l'on ne voit jouer aucun Noir¹.
- 6 Il faut attendre les films noirs de la fin de la décennie (à une époque où Hollywood pratique déjà une relecture du genre) pour qu'un jazz écrit et arrangé par des Noirs apparaisse vraiment à l'écran. Cette « ère du soupçon », pourrait-on dire, puisqu'elle remet en cause le rêve américain, commence avec *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) et se confirme avec des films comme *Autopsie d'un meurtre* où l'intensité dramatique est soutenue par l'orchestre de Duke Ellington. Cette alliance se conçoit d'autant mieux que jazz et film noir portent en eux les symboles de la « perte de l'innocence » (p. 45), exprimant la violence diffuse et les tentations des grandes villes. Dès lors, la vision que le public a du jazz est totalement bouleversée.
- 7 Au cours des années 1960, la vogue du film policier voit l'apparition d'artistes noirs dans les bandes originales. Les solistes ont désormais l'occasion de prendre des chœurs : ainsi Roland Kirk, au sein de l'orchestre de Quincy Jones, improvise pour le film *Dans la chaleur de la nuit*. Par ailleurs, des compositeurs de jazz écrivent des musiques pour de nombreuses séries télévisées (*Peter Gunn*, *L'Homme de fer*, *Mission impossible*), mais ce sont encore en majorité des Blancs (Lalo Schiffrin, Henri Mancini..., avec des exceptions de taille tel l'omniprésent Quincy Jones), et leur jazz, souvent de type West Coast, est en retard par rapport aux innovations du hard bop ou du free jazz. À la fin de la décennie,

grâce à l'impact des mouvements pour les droits civiques conduits par des leaders charismatiques, la particularité de la culture *black* est enfin à l'honneur. Un courant de cinéastes noirs indépendants (p. 72) préfigure l'avènement de réalisateurs noirs militants et intégrés au système de production et de distribution, tel Spike Lee. Ses films à succès (dont *Mo' better blues*, 1990), comme ceux de Clint Eastwood (*Bird*, 1987), témoignent du fait que le jazz est enfin sorti du ghetto, même si la musique à l'écran reste souvent édulcorée voire sirupeuse.

- 8 L'auteur fait ensuite une incursion dans le milieu du cinéma français et relève son engouement pour le jazz, mode lancée par Louis Malle avec *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) où le réalisateur fait improviser Miles Davis et son combo devant des séquences du film tournées en boucle – peut-être la plus belle utilisation du jazz au cinéma. On pourrait citer aussi *Les Liaisons dangereuses* (1960), de Roger Vadim, sur une musique des Jazz Messengers. Toute-fois, les fers de lance de la Nouvelle Vague feront surtout appel à des compositeurs français dont le jazz semble plus facile d'accès (Michel Legrand et Claude Bolling). On retrouve une musique davantage improvisée chez Alain Corneau, notamment dans *La Menace* (1977, musique de Gerry Mulligan) et *Série noire* (1979), où un thème de l'orchestre d'Ellington revient en leitmotiv, et dans *Autour de Minuit*, de Bertrand Tavernier (1986).
- 9 Dans la seconde partie, intitulée « Du cinéma comme du jazz », l'auteur développe des parallèles intéressants entre un certain genre de cinéma « improvisé » et la musique de jazz. Dans *Shadows* (1958) particulièrement, les points communs sont nombreux entre le réalisateur et le compositeur de la bande originale, Charlie Mingus. Celui-ci et John Cassavetes sont décrits un peu comme des doubles (p. 112). Ils sont tous deux indépendants et individualistes, violemment engagés dans la lutte antiraciste, et innovent tout en restant dans la continuité de leur art. Cela suffit-il pour en faire des « frères de jazz » (p. 112) ? Certes, Cassavetes improvise avec sa caméra comme Mingus improvise dans sa musique. Mais, à partir de là, le propos dérive. Ce qui était une comparaison intéressante devient une identification complète : Cassavetes *fait* du jazz. De même, Godard *fabrique* du jazz, non quand il met Martial Solal en bande-son (l'élément le moins « jazz » d'*À bout de souffle*, p. 194), mais quand il crée « du bruit et du chaos », du « tremblé de l'instant unique » (*ibid.*). Selon moi, il s'agit peut-être d'improvisation, mais pas de jazz. L'analyse du film de Jean Rouch, *Moi, un Noir* (1958), est dans la même veine : il s'agirait d'« un retour aux sources du jazz » (p. 188), alors que pas une note de jazz n'est jouée. L'argument est que Rouch pratique « l'improvisation dynamique » et qu'il fait se télescoper deux mondes, l'africain et l'occidental. L'auteur semble oublier l'un des arguments principaux du livre de LeRoi Jones, *Le Peuple du blues*, qu'il cite pourtant : celui-ci démontrait que l'invention du jazz ne renvoie pas seulement et uniquement à une quelconque tradition musicale purement africaine². Malgré ces quelques divergences de vues, l'ouvrage de Gilles Mouëllic comporte de riches analyses. On reste surtout sensible à son constat un peu désabusé d'une semi-victoire : si le jazz a réussi à imposer sa musique et ses héros au cinéma, c'est à force de compromissions, quitte à véhiculer des clichés.

NOTES

1. On pourrait ajouter que cette usurpation n'est pas délibérée dans ce cas particulier ; celle-ci résulterait plutôt des conditions socioculturelles de l'époque. D'ailleurs, Preminger mettra plus tard en scène des jazzmen, comme Duke Ellington dans *Autopsie d'un meurtre* (1959).
 2. Cf. LeRoi Jones, *Le Peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1997 (« Folio »), notamment le chapitre III.
-

AUTEUR

RÉGIS MEYRAN

EHESS, Laboratoire d'anthropologie sociale, Paris.